Kino Teatr

CENA 1 zł.



ZBYSZKO SAWAN
„Człowiek o błękitnej duszy".

Fot. Danny Kaden-Studio.

KINO TEATR

ILUSTROWANY DWUTYGODNIK FILMOWO-TEATRALNY
POD REDAKCJĄ SEWERYNA LUSZTIGA
Redakcja i administracja: **Warszawa, ul. Długa 50. Tel. 315-46.**

ROK II. WARSZAWA, 30 MARCA 1929. Nr. 10.



Luiza Brooks „Lulu". *Fot. Peteffilm*

STEFANJA ZAHORSKA

FILM EKSPERYMENTALNY

Nazwa film eksperymentalny nie oznacza dziś właściwie już żadnego specyficznego i odrębnego gatunku sztuki filmowej. Oznacza raczej — cywilną odwagę i stoicką rezygnację ze zrobienia „kasy".

Oznacza sprzeciw przeciwko utartym, tuzinkowym schematom i oznacza szukanie. Ale nie identyfikujemy już dzisiaj filmu eksperymentalnego z filmem abstrakcyjnym, nie zacieśniamy dróg poszukiwań do wyłącznie formalnych kombinacyj, względnie inaczej zupełnie i szerzej ujmujemy zagadnienie filmowej formy.

Nie wyrobił sobie film — jak dotąd — swoich własnych, swoistych środków ekspresji. Nie znalazł własnego sposobu wypowiadania treści jakichkolwiek, zapożycza się na prawo i lewo, żeruje na innych sztukach. Żeruje przedewszystkiem na literaturze od której bierze fabułę, układ akcji, sposób jej dramatycznego, psychologizowania i t. d. Powstają sztuki filmowe, które nie są niczem więcej, jak filmowaną — często nawet tylko fotografowaną — literaturą. Wyłuskane z książek, odarte z właściwego literackiego miąższu, gołe fakty powieściowe, uplastycznione na ekranie stają się urągowiskiem, świadectwem nędzy, niszczą literaturę, nie dając w zamian za to nic innego. Dlaczego ceniący się autorzy nie zaprotestowali jeszcze przeciwko takiemu obdzieraniu ich żywcem ze skóry i ciała? — wytłumaczyć da się to chyba tem tylko, że nie przeczuwając sami możliwości filmu, uważają wszystko razem za dopust Boży.

Może gorsze jeszcze w swych skutkach jest żerowanie filmu na teatrze. Wyradza się z tego przedewszystkiem owa fatalna jednostronność w stosunku do aktora, beznadziejne i tak przeciwne filmowi eksploatowanie jego mimiki i ruchów. Cały ciężar ekspresji, cały obowiązek „wyrażania" treści zostaje zrzucony na jego — nietyle barki, ile twarz i ruchy. Nieuniknioną jest wówczas antropomorfizacja wszelkich treści — wszystkie one muszą przejść w tym wypadku przez sito odczuwającego podmiotu — aktora, muszą stać się jego przeżyciem, by wogóle zaistnieć na ekranie. A przecież jedną z najcudowniejszych właściwości aparatu filmowego jest jego — objektywizm, jego sprawiedliwy stosunek do świata rzeczy, jego umiejętność rejestrowania zjawisk, które dzieją się poza świadomością i odczuciem człowieka i vice versa, jego możność oświetlania spraw ludzkich poprzez stawanie się rzeczy. I dlatego jest takiem bezbożnem zaprzepaszczeniem możliwości istotnie filmowanych ten antropocentryzm aktorski, to eksploatowanie aktora na tej samej drodze, na którą skazany jest teatr.

Żerował film jeszcze i na malarstwie. Była to choroba krótkotrwała, ale ciężka i niebezpieczna. Zrozumiano w pewnym momencie, że dla osiągnięcia pewnej ekspresji, pewnej siły i swoistości wyrazu trzeba rzeczywistość deformować.

Trzeba wydłużyć kontury, przekrzywić osie, stworzyć nie istniejące przecięcia i nachylenia, by niesamowitość tych form wyzwoliła nowe w widzu odczucia, i otworzyła drogę do nowych treści. Z tego — słusznego zresztą — założenia powstał film ekspresjonistyczny, najfałszywszy w swem wykonaniu.

Albowiem deformacji dokonano nie przez aparat, dokonano jej wprost na przedmiocie. Dokonał jej malarz dekorator, malując ekspresjonistycznie przekrzywione kulisy, charakteryzator, który według pomysłu malarza deformował postacie ludzkie. Aparat w swym stosunku do zdejmowanego przedmiotu pozostał nadal bierny i wierny, niewykorzystane pozostały te nowe możliwości stylizacji i deformacji, które tkwią w środkach czysto filmowych, przedewszyst-



Ferdynand Lèger.



Ferdynand Lèger.

kiem w aparacie i świetle, pracowała i twórczą była tutaj w najlepszym razie wyobraźnia malarska, nie zaś filmowa. Raz jeszcze postawiono przed aparat rzecz gotową, wyrosłą na gruncie innej sztuki zamknięto drogę twórczości czysto filmowej.

Potrzeba filmu eksperymentalnego zrodziła się przedewszystkiem z przygnębiającego wyczucia nieznajomości najprostszych elementów, którymi operuje film, z niemożności ich opanowania, pokierowania nimi w myśl jakiejś artystycznej intencji. Zrodziła się z konieczności stworzenia swoistych, filmowych środków ekspresji.

Nad pierwszemi filmami eksperymentalnymi zaciążyło znowuż malarstwo i to malarstwo abstrakcyjne. Były to przeważnie filmy rysowane (Eggeling, Richter ii.). Zagadnienie postawiono znowuż w oderwaniu od aparatu i jego możliwości. Jak zachowuje się linja, jak najprostsza płaszczyzna, kwadrat, prostokąt, trójkąt, jaki efekt ekspresyjny da się osiągnąć przez narastanie, zanikanie, powolne wyłanianie się z mroków, lub gwałtowne wtargnięcie jakiejś formy; pierwsze, nieśmiałe poznawanie swoistej natury filmu, widzialnej formy i jej przemian w czasie. Ale aparat stał przytem biernie, nieruchomo, nietylko niewykorzystany, ale raczej zatamowany w swem działaniu, ze zwolnionym pulsem. I rola światła zupełnie była w tych eksperymentach niewykorzystana.

O światło oparła się następna serja eksperymentów czysto formalnych (Walter Rutman, Man Ray i in.), i ta dotarła już bliżej do serca filmu. Na ekranie zapalały się snopy iskier, wirowały błyszczące kręgi, przewalały się pół-mroczne zwały mgieł, rozbłyskiwały świetliste smugi, zapadały tragiczne ciemności. Wyłaniała się z tych prób przedziwna ekspresja świetlnych przemian, dramaty i tragedje rozgrywały się sugerowane walką światła i mroków. Przemówiła cudotwórcza moc dziesiątej muzy — światło. Walter Rutman używał niezwykłych instrumentów dla osiągnięcia kalejdoskopowej ruchliwości i nieuchwytnej, niematerjalnej zmienności tych świetlnych form: używał kuchennych sit. luster, szklanych korali i t. p. Man Ray kontynuuje jeszcze te eksperymenty, choć nieco inną już drogą. Rezultat: świadomość — niewykorzystana jak dotąd na szerszą skalę — że w efektach świetlnych, w grze jasnych i ciemnych plam leżą niesłychanie bogate możliwości ekspresji, leży możność ewokacji najszerszej skali wrażeń od najbardziej dramatycznych, przerażających i wstrząsających do najsubtelniejszych, lirycznych, cichych i radosnych.

We Francji Picabia, Léger, po części Man Ray i inni mniej znani, skierowali swe poszukiwania jeszcze w innym kierunku. Zerwali z filmem abstrakcyjnym, zaczęli, poszukiwać nowych możliwości ekspresyjnych w zetknięciu się aparatu z rzeczywistością. Świat rzeczy, przedmiotów, codziennych zjawisk, najpospolitszych wydarzeń zaczął odsłaniać przed aparatem jakieś nieznane, nieprzeczuwane oblicze. Aparat chodził, podpatrywał, podchodził do rzeczy żarłocznie blizko, oddalał się wysoko i daleko, patrzył skośnie, od dołu, od góry, wybierał najbardziej nieoczekiwane punkty widzenia, przesłaniał swe oko, lub otwierał nadmiernie szeroko. Pospolity



Z filmu „Entr'acte" René Clair.

komin fabryczny zdjęty zblisk, zdołu zdaje się wylatywać swym szczytem z ekranu, staje się groźną, miażdżącą potęgą, symbolem dramatu, który się dzieje dookoła niego; tancerka zdjęta w skoku z jakiegoś nieprawdopodobnego punktu widzenia przeistacza się nagle w jakiegoś ruchliwego polipa, w niesamowitą bryłę drgającej, żywej materji. Podwórze więzienne: martwa, nieubłagana szarość murów przeciwstawiona rozpaczliwym rozbłyskom światła na okiennych szybach. Błyski są jak krzyk wśród beznadziejnej ciszy matowej szarości ścian. Zdjęcie okrągłego podwórza dokonane tak, że mury zdają się zamykać, zwierać od góry. Komentarze zbyteczne — cały tragizm sceny, która ma się rozegrać na tem tle, wyrażony już w tem jednem zdjęciu. Nowe aspekty rzeczywistości nadają jej nową wartość ekspresyjną, zmieniają jej sens, przerażają ogromem nowości, zawartej w najbardziej znanych rzekomo zjawiskach.



Hans Richter.

Deformująca ekspresja dokonuje się w tych — nielicznych zresztą jeszcze — próbach już drogą czysto filmową. Powstaje stylizacja, nie sprzeciwiająca się „prawdomówności" aparatu, jego ścisłości, nie rażąca sztucznością, łącząca realizm z interpretacją, wierność oddania rzeczywistości z autonomiczną i filmową koncepcją artystyczną. Nadrealizm. Są to dziś jeszcze rzeczy nieśmiałe, dalekie od wyczerpania najbliższych nawet możliwości, zbyt mało wyzyskujące jeszcze rolę światła. Wszystko jest tu jeszcze do zrobienia i teren jest olbrzymi. Oczywiście, że w tak ujętych próbach niema mowy o abstrakcji i niepotrzebne jest bynajmniej odżegnywanie się od tematu. Przeciwnie, temat — fabuła — jako pewna więź między zjawiskami, skupia rozproszone elementy, nadaje kierunek poszukiwaniom środków ekspresyjnych, koncentruje je i poddaje określonemu celowi.

Na gruncie zetknięcia się aparatu z rzeczywistym przedmiotem powstał najcudowniejszy pomysł filmowy — montaż. To, o czem marzyli futuryści i czego nigdy nie mogli dokonać środkami malarskiemi, to z czem napróżno zmaga się teatr nowoczesny, czego dać nie może żadna sztuka — wielowymiarowość przeżyć, równoczesność przebiegów, bezpośrednie kojarzenie najbardziej odległych i różnorodnych zjawisk — w montażu filmowym dokonuje się to wszystko drogą najnaturalniejszą, najprostszą. Wyobraźmy sobie np. w ujęciu montażowem sprawę tysiąckrotnie widzianą na filmie: mord. Podają nam ją zwykle w czysto literackiem ujęciu; tak jak w książce zachowana jest następczość faktów, jednopłaszczyznowość zjawiska. A przecież w takim jednym momencie, w momencie mordu istnieje niesłychane bogactwo elementów, przeżyć, przecinających się nici, planów rzeczywistości. W momencie śmiertelnego naprężenia rozbłyskują w mózgu ofiary tysiączne momenty przeżytego życia, skłębia się tragiczna teraźniejszość z przeszłością, działający morderca czuje ponad momentem swego czynu grozę przyszłości, równocześnie tuż obok — za oknem — płynie życie dalej obojętne wobec krańcowej tragedji, jadą tramwaje, bawią się dzieci, czyjeś serce dalekie kurczy się w niezrozumiałym niepokoju, zegar staje nagle, zapalają się latarnie uliczne, ktoś gdzieś właśnie teraz rozchyla przerażone, krzyczące usta... Niema sztuki, która byłaby w stanie dać równoczesne przekroje przez tę wielość rzeczywistości, która potrafiłaby oddać taką rozpiętość zjawiska i napiąć dramatyczność momentu do takiej siły. Tysiączne możliwości — nietylko dramatyczne — tkwiące w montażu — czekają eksploatacji. Eisenstein zapowiedział podobno, że najbliższy swój film oprze całkowicie na montażach.

Były jeszcze ciekawe próby muzycznej kompozycji filmu (nie mówię o filmie dźwiękowym) — chodziło o wyeksperymentowanie ekspresyjnej wartości czasowego następstwa, trwania i zanikania form na ekranie.

Ogółem biorąc eksperymenty idą w tej chwili w trzech zasadniczych kierunkach: próby zestawień różnych form i świetlnych plam, czyli eksperymenty formalno-swietlne. Eksploatacja rzeczywistości w jej rozpiętości materjalno - przestrzennej (deformacja,



Lucien Littlefield w karykaturze M. Gonzaleza.

Fot. Universal P. C.



Norma Shearer w filmie „Aktorka". Fot. Julfilm.

zdjęcia fakturowe i t. d.) i czasowej. Eksperymenty montażowe, których tematem są właściwie relacje zjawisk w ich jednoczesności i następczości.

Powoli i z nieprawdopodobnym wręcz trudem zdobywa film swą własną mowę, swój własny alfabet. Byłoby zresztą niesprawiedliwością gdybyśmy całą zasługę tych zdobywczych posunięć chcieli przypisać wyłącznie filmowi eksperymentalnemu. Czyż Chaplin lub Eisenstein nie zdobyli dla filmu równie ważnych pozycyj, co najodważniejsi eksperymentatorzy? Każdy twórczy czyn na tym dziewiczym terenie jest eksperymentem i eksperymenty dokonują się wszędzie tam, gdzie jest nowe, śmiałe i... uczciwe podejście do zagadnienia.

Jedno jest w tem wszystkiem niezmiernie dziwne: oto, że film „rynkowy" tak mało korzysta ze zdobyczy już osiągniętych, że nietylko nie stać owych „kasowych" reżyserów na własne, twórcze pomysły, ale nie stać ich nawet na tę przemyślność podglądania, która jest cechą każdego sprytnego przedsiębiorcy. Nie ma jeszcze w filmie ani organizacji pracy, ani też owych reguł przyzwoitości, które obowiązują w każdej innej dziedzinie przemysłu. Jeśli istnieje udoskonalony model z r. 1928 np., czy odważyłaby się fabryka jakaś wyprodukować maszynę według typu z przed laty pięciu? Ale w filmie wszystko uchodzi, branża jest dzika, a w dodatku jeszcze handluje — sztuką! Uchodzi nietylko brak inwencji, ale uchodzi i nieuctwo, poprostu nieznajomość tego, co już zostało zrobione.

Należałoby zabrać się czemprędzej u nas do pracy eksperymentalnej, polski film potrzebuje tego bardziej, aniżeli jakikolwiek inny. Tylko — uwaga! Byśmy przypadkiem nie odkrywali Ameryki!

EMIL SCHÜRER

O ELEMENTACH ESTETYKI FILMOWEJ

(Dokończenie).

Jako dalszy wybitny element estetyki filmowej nasuwa się sztuka *operowania perspektywą*. Pierwsza poważna zdobycz tej samorodnej sztuki zaznaczyła się wtedy, gdy eksperymentujący reżyser zapragnął wyrwać się z perspektywicznej monotonji pierwszych teatralnych zdjęć, gdy ruszył z miejsca z objektywem i zaryzykował zdjęcia pierwszoplanowe, cząstkowe zdjęcia całości. Z tą chwilą objektyw stał się mikroskopem, ujrzeliśmy świat na dłoni. Z tą chwilą narodził się *nowy sposób narracji filmowej*, sposób obrazowego szkicowania rzeczywistości wybranemi *fragmentami* — narodziła się odrębna sztuka djalektyki filmowej pars pro toto. Przez mikro-

skop objektywu poznaliśmy duchowe oblicze przedmiotów, zmuszono nas ujrzeć świat doniedawna niedostrzegalny i ludzka twarz stała się jak nieznany bliski krajobraz, przez każdy skrót mimiczny przecinany lub zasnuwany błyskawicą i obłokiem. Bezpośrednia bliska perspektywa, którą operuje film, to nowa karta w *kulturze wyrazu* ludzkiej twarzy — dobre filmy uczą nas dyskrecji wyrazu i gestu. Operowanie bliską perspektywą rozwinął reżyser do *sztuki akcentowania* filmowej opowieści. Umotywowana treścią zmienność perspektywy wraz z logicznie obliczoną kolejnością i czasem trwania obrazów — to utajone tętno filmu. Perspektywa zdjęć jako *autonomiczna* wartość filmowa święci ostatnio swój triumf prawdziwy w francuskim filmie o Św. Joannie, o którym pisze Kurt Pinthus: „Die Bewegung der Personen im Film wird ersetzt durch die Bewegung der Kamera, die Virtuosität von Regie und Komposition durch Virtuosität der Grossaufnahmen". — Daje to całkiem specyficzne efekty ruchu, dzięki stosowaniu rozmaitych perspektyw wydobyte z objektów statycznych — efekt ruchu iluzorycznego, podobnie jak płynnym wydaje się nam krajobraz, gdy jedziemy pociągiem. To penetrujące, wielostronne i *wędrowne* oko objektywu staje się naszem własnem okiem; nie świat przed nami, lecz my poprzez objektyw zostajemy wprawieni w wszechwidzący i wszechogarniający ruch. Wślad za wirtuozostwem w stosowaniu rozmaitych perspektyw idzie sztuka *światłocienia*. Dzięki dotychczasowemu ograniczeniu do dwu zasadniczych barw powstała niezmiernie bogata skala tonów, pełnych swoistego wyrazu i nastrojowej treści. Światłocień bowiem to pulsujący *nastrój* każdego obrazu — od siły nasilenia i zmiennej gry tych świateł i cieni zależy ogólne i pierwotne wrażenie, *tło* zdarzeń, które niezatarte pozostaje w pamięci. Pomysłowe natężanie i krzyżowanie tych dwu lotnych żywiołów — światła i cienia — łagodne ich spływanie się lub syczące jaskrawe starcia, to zarazem dla wrażliwego widza główne punkty mnemotechniki optycznej. Jeśli sytuacja jest łożyskiem ruchu, to światłocień daje nam uczuciową atmosferę, w jakiej się ten ruch dokonywa. Po samym rodzaju światłocienia, po subtelnych nuancach poznają wytrawni i zamiłowani znawcy twórców i pochodzenie filmu. Szczególnie filmy niemieckie łatwo jest rozpoznać — mają prawie zawsze światłocień posępny, przytłumiony, szarawy i matowy. Filmy amerykańskie są przesłonecznione i pod względem oryginalnej gry światłocieni najmniej urozmaicone. Mistrzem w tej grze jest Fritz Lang. Kto przypomina sobie katakumby „Metropolisu", gdy ślepiem okiem elektrycznej latarki długo ścigana Marja zastyga nagle, nieruchomieje, błędnym krążkiem tego światła jakby przygwożdżona na tle szarej ściany? Wszystkie świetne efekty tej sceny polegają *wyłącznie* na rozigraniu światła i cienia. A nastrój wszystkich filmów Wienego, Murnaua, czy nie zaklęty jest w naszej pamięci suggestywną siłą swych światłocieni? A filmy rosyjskie — raz przepojone gęstą soczystością majowego poranka (zdjęcia z przyrody w „Żółtym paszporcie") to znów ciemną grozą ludzkiego obłędu. Taka niezwykła siła artystycznego wyrazu rozwinęła się z dotychczasowego ograniczenia do dwu zasadniczych barw, że nieświadomie przebija się w niej odrębna dusza twórczych ras.

Jest jeszcze jedno wielkie ograniczenie, z którego napozór nie wynika żadna pozytywna wartość, a które jest przecież najistotniejszą tajemnicą kina: — bezgłośność.

To nie niemota i nawet nie milczenie (Balázs) — bo na ekranie ludzie krzyczą, wołają i mówią — lecz tylko *bezgłośność*, która stała się bodźcem do pomysłowości filmowej, do pobudzenia z martwych



Alfred Abel i Mary Parker w filmie „Gehenna Emigrantki".

Fot Kolos.

świata nowych pojęć i skojarzeń obrazowych. Bezgłośność i dwuwymiarowość składają się na najgłębszy urok tego iluzorycznego, lecz artystycznie jakże prawdziwego świata fantazji i rzeczywistości filmowej. Bezgłośność jest warunkiem prawdziwego filmu — te nowe i bogate wartości widzialnego życia, które film nauczył się wyrażać swą bezgłośną mową, tego już żadna inna mowa nie wypowie. A nauczył się film tej własnej mowy jedynie dzięki swej bezgłośności.

Pozostają wkońcu do omówienia dwie zupełnie swoiste zdobycze filmu: — jedna, która zaznaczyła się u samych początków rozwoju, to możność *synchronizowania* biegu wypadków, równoczesnego sprowadzania do jednego koryta kilku odgałęzień akcji — *to jedność w czasie*. Druga zdobycz — najnowsza — to *fotomontaż* — czyli zsyntetyzowana rozmaitość elementów, formistyczna wielość rzeczywistości ujęta jako *jedność w przestrzeni* na kwadracie ekranu. Każda dobra scena fotomontażowa to cały *węzeł* filmowych skrótów, to w powszednim toku zdarzeń inwazja cudowności, rozterka przedmiotów i chaos zawrotnych uczuć, kłębowisko życia i wir niezwykłości, to w akcji retrospekcja, wizja, myślnik i trzykropek, to fantastyczna technika snu i dlatego najpiękniejsza zdobycz. To promień reżyserskiej fantazji, skierowany przez objektyw, padł wprost na kryształ życia i życie zaczęło tęczować...

Reasumując: dwuwymiarowość, ruch, sytuacja, perspektywa, światłocień, bezgłośność, i synchronizm, rytm, tempo, logiczna kolejność obrazów i fotomontaż — to główne elementy estetyki filmowej.

ADAM WISŁOCKI REFERENT BIURA FILM. M. S. WEWN.

POLSKA KOPALNIĄ TEMATÓW FILMOWYCH

(Artykuł zamieszczony w dodatku zagran. Kino Teatru do Nr. 9).

Zaledwie przebrzmiały echa wojny światowej, okrzepły i ustaliły się nasze granice Państwa Polskiego, obejmujące obszar 388,000 km² o prawie 30 miljonach obywateli— naród polski przystąpił do pracy twórczej.

Nie wróżono nam coprawda długiego życia, nie ufano naszym zdolnościom państwowym, twierdzono, że będziemy państwem sezonowem, a jednak, mimo wszystko, Polska istnieje i tętni w niej potężny rytm młodego coraz bujniej rozwijającego się życia. Bogaci naszą młodością i zdrowiem, dumni ze swej przeszłości — z ufnością patrzymy w przyszłość.

W wielkiej rodzinie narodów świata jesteśmy jednym z najmłodszych, to też chętnie zasiądziem na ławie szkolnej, by uczyć się i pracować.

Wśród wielu setek i tysięcy zagadnień, film jest bodaj jednym z najbardziej porywających przykładów międzynarodowej współpracy w dziedzinie sztuki. Tryumfalny pochód X muzy poprzez lądy i morza zachwyca nas i oszałamia swą młodzieńczą potęgą i niesłychanym wprost rozmachem, z jakim na całej kuli ziemskiej podbija serca i... kieszenie.



Joan Crawford i James Murray „Rose Marie". Fot. Julfilm.

I o ile na to pierwsze godzimy się bez zastrzeżeń, to w stosunku do drugiego czas już się zastanowić i, za przykładem innych państw, zrobić porządek u siebie w domu. Nie możemy pozwolić, ażeby kolonizowano nas za własne nasze pieniądze. Jeżeli produkcja filmów zajmuje trzecie miejsce w przemyśle Stanów Zjednoczonych Am. Półn. — nie wolno nam się zgodzić, aby polski przemysł filmowy spychany był na szary koniec.

Filmy krajowe stanowią dziś jeszcze stosunkowo znikomy odsetek w porównaniu z filmami produkcji zagranicznej, które rok rocznie importuje się do Polski. I tak naprzykład w roku ubiegłym na ogólną ilość 1,610.247 metrów wyświetlanych na ekranach, 1,501,393 metrów było pochodzenia zagranicznego.

Jest to, rzecz prosta, zjawisko anormalne i wysoce niepożądane ze stanowiska państwowej polityki ekonomicznej.

Doskonale zorganizowany, operujący olbrzymim kapitałem zagraniczny przemysł filmowy, zalewa rynek polski ogromną ilością filmów oddawna już zamortyzowanych bez żadnego ryzyka. Film polski tymczasem musi być całkowicie zamortyzowany w kraju, a więc jego produkcja nie może być kosztowna. Tani film nie może znów być doskonałym tembardziej, że żadna prawie z firm polskich nie prowadzi stałej produkcji i nie może liczyć na eksport.

Trudno jest wprost zrozumieć, w jaki sposób wogóle produkuje się obecnie w Polsce około 20 dużych filmów rocznie — filmów, które co do swej jakości, nie ustępują wiele przeciętnym filmom zagranicznym.

Fakt ten napełnić nas musi otuchą i nadzieją lepszej przyszłości, gdyż z chwilą, kiedy czynniki miarodajne wprowadzą przymus wytwórczy w Polsce, wzorując się na innych państwach europejskich, sytuacja zmienić się musi zasadniczo.

Nie znaczy to wcale, abyśmy chcieli stosować u siebie kontyngent ilościowy. Pamiętamy zawsze, że wciąż jeszcze, o ile chodzi o filmy, siedzieć musimy na ławie szkolnej, to też nigdy nie zamkniemy swych granic przed prawdziwemi dziełami czystej sztuki, lub też przed filmem dydaktycznym, którego potrzeba staje się z dnia na dzień coraz bardziej palącą.

Nie chcemy tylko lichej tandety, bezwartościowych produktów, obliczonych jedynie na ogłupianie szerokich mas, na wyzysk ich moralny i materjalny, na obniżanie poziomu etycznego i estetycznego. Nie chcemy filmów, pod płaszczykiem sztuki narzucających nam zasady i pojęcia dla nas niepożądane. Nie chcemy filmów d e s t r u k c y j n y c h, nawet gdyby były grane przez największych artystów świata i kosztowały miljony dolarów.

Przeżyliśmy wiele i niemało przecierpieliśmy. Jesteśmy znów młodzi i pełni radości życia. Dość już mamy chmur. Łakniemy słońca.

Wiele już trudnych bardzo zagadnień z dziedziny życia państwowego zdołaliśmy pomyślnie rozwikłać. Uważnie, a cierpliwie ucząc się i obserwując rozwój kinematografji u naszych bliskich i dalszych sąsiadów, przychodzimy jednakże do przekonania, że sprawy filmowe czas już postawić na porządek dzienny. Każdy dzień zwłoki to strata dla nas, moralna i materjalna.

Bo oto Rosja sowiecka wkłada miljony dolarów w film, jako w narzędzie propagandy państwowej społecznej i politycznej i, dzięki niemu, dociera do najdalszych zakątków świata.

A przecież starszą mamy i wyższą kulturę: nasza literatura i sztuka rozwijała się przez szereg stuleci pod wpływem Europy, nie zaś Azji.

Polska – to wyjątkowe, jedyne w całej Europie bogactwo typów ludzkich i zawikłanych splotów życiowych. Naród Polski obronną ręką przeszedł przez szereg potężnych wstrząsów politycznych i e-



Marja Bogda i Jerzy Marr „Policmajster Tagiejew".

Fot. Leo-Film.

konomicznych. Przez półtora wieku rozdarci na kawały, złączyliśmy w jedną niepodzielną całość jakże odrębne a różnorodne części: Poznańskie i Pomorze (były zabór niemiecki), Małopolska (zabór austrjacki), Królestwo i Kresy (zabór rosyjski).

Ogromne a monotonne równiny rosyjskie nie mogą się równać z bogactwem i różnorodnością kraj brazu polskiego. Olbrzymi, rozfalowany łuk Karpat, uwieńczony śnieżnemi szczytami Tatr na południu. Wyżynna kraina Małopolskich progów, z pasmem Łysogór, szumiących prastarą puszczą.

Na wschodzie potężna płyta czarnomorskiego wyżu, od wzniesień podolskich ku stepom kresowym opadająca, pocięta przez dzikie jary Dniestru i jego dopływów. Na północ zapadłe niziny śródpolskie: drgająca kulturalnem życiem Wielkopolska, poprzez senne równiny Mazowsza, aż do niesamowitych, zgoła pierwotnych bezdni błotnych Polesia. A wkońcu niski wał Pomorza, tysiącem jezior usiany i szary, wiecznie falami o piaski wybrzeżne grzmiący, Bałtyk.

Wśród tak rozmaitej przyrody wielka ilość różnorodnych grup etnograficznych, typów, ubiorów zwyczajów i wierzeń.

Tysiące spraw i zagadnień, gdzie rzeczywistość z odwieczną legendą się splata, gdzie mur starego zamczyska o huty żelazne opiera się niemal, a tuż obok wielkiego miasta szumią lasy zielone czy łany, zbożem rozfalowane.

Bogata, niewyczerpana wprost kopalnia motywów i tematów. Tylko schylić się i czerpać pełnemi garściami i siać, siać hen daleko aż na cały świat!

Przechodzi już moda rosyjskich tematów z ich wieczną rewolucją, krwawym caratem i agitatorami z Sowkina, co uszminkowani na aniołów usiłują odkupić zbolałą i cierpiącą ludzkość „strupieszałej" Europy.

Czas już najwyższy porzucić Azję, dać spokój dziczy i mordom krwawym. Należy sięgnąć do innych, zgoła odrębnych bogatych, a niemniej egzotycznych dla świata sztuki filmowej tematów polskich. X muza zyska jedynie, gdy zwróci się znów twarzą ku Zachodowi.

Mamy prawo się tego domagać, gdyż w stosunku do kinowych potentatów Zachodu byliśmy zawsze gorliwymi ich odbiorcami, a wzrastająca z każdym rokiem pojemność naszego rynku daje gwarancję zyskownego zbytu **dobrego** towaru.

Bo o ile granice naszego kraju będą zamknięte dla filmów **niepożądanych**, o tyle zawsze, z najwyższą radością powitamy **ludzi**, co zechcą uczciwie dla **nas** lub **razem z nami** pracować.



Scena z filmu „Policmajster Tagiejew". Real. Juljusz Gardan. *Fot „Leo-film"*

JERZY BRAUN

POLSKA RZECZYWISTOŚĆ FILMOWA

Zagadnienie, które chciałbym tu omówić jest tak rozległe, tak wszechstronnego wymaga oświetlenia, że załatwienie się z niem w jednym skrócie myślowym — byłoby niepodobieństwem. Dlatego uważam za konieczne rozczłonkować je na szereg artykułów, tak zbudowanych, aby myśl w swoim pochodzie trzymała się wytyczonego kierunku, zdążając piętro po piętrze coraz wyżej, od założenia, aż do ostatecznych konkluzyj.

Miałem sposobność zetknąć się z polskiem środowiskiem filmowem dość bezpośrednio, bo przy produkcji. Zarówno z własnych i cudzych doświadczeń, jak i uważnych celowych obserwacyj zdołałem wyciągnąć pewne wnioski ogólne, które zreasumowane i uporządkowane stanowić mogą pewnego rodzaju syntezę naszej „rzeczywistości filmowej".

Powie ktoś, że będzie ona powierzchowna; że dziesięć lat czasu to



Renée Adorée i Robert Frazer „Uwiedziona kochanka".
Fot. Universal P. C.

za mało dla dokładnego i naprawdę istotnego rozpatrzenia tak skomplikowanego problemu. Niewątpliwie są w „branży" ludzie, którym długoletnie doświadczenie pozwalałoby ukuć jednolity pogląd na stan obecny ruchu filmowego u nas; dla poparcia go znaleźliby miljon przykładów i argumentów. Ludzie ci wypowiadali się nieraz z dużą znajomością rzeczy, były to jednak wypowiedzi fragmentaryczne, okolicznościowe, skrępowane przytem wielu zrozumiałymi względami. Jedni z nich bowiem zajmują się produkcją, inni eksploatacją, ci reżyserją, owi wreszcie posiadają własne „studjo", które wynajmują realizatorom filmów. Z natury rzeczy ich krąg zainteresowań jest ograniczony, a uwaga skierowana na ich warsztat pracy. Trudno im skojarzyć doświadczenie praktyczne ze snuciem oderwanych refleksyj.

Zresztą umysły analityczne przeważają wśród ludzi; ilość syntetycznych jest znikoma. Ponieważ zaś wykrywanie genezy i współzależności zjawisk jest mojem ulubionem zajęciem, ponieważ jest ono niejako „fachem" i przywilejem ludzi pióra. do których się zaliczam — uzurpuję sobie na tem miejscu prawo do nakreślenia — oczywiście z mojego osobistego punktu widzenia — wizerunku wyżej wspomnianej „rzeczywistości filmowej"

Kieruje mną głęboki kult dla „X-tej Muzy" i szczera troska o przyszłość placówek jej w naszym kraju. Widzę niedomagania i przeszkody, jakie tamują rozwój polskiej sztuki filmowej, a doceniając należycie całą doniosłość i konieczność dźwignięcia ze smutnego, anemicznego bezwładu, pragnę choć na tej drodze dopomóc ludziom dobrej woli w ich wysiłkach.

W artykule niniejszym chcę narysować w grubych konturach obecny stan faktyczny naszej „mgławicy", wyszukać jej płonący ośrodek, obliczyć w przybliżeniu prędkość jej ruchu, masę i dynamikę. To stworzy podłoże do dalszych rozważań.

Już pobieżny rzut oka na efektywny wynik dotychczasowej twórczości na tem polu ukaże nam smutne ubóstwo i to w obydwu kategorjach: ilości i jakości.

Może zresztą ilościowo nie jest tak źle; wciąż się coś robi, coś kręci. Ale codzienne porównywanie tych wypocin miernoty z asami produkcji amerykańskiej, niemieckiej, rosyjskiej, a nawet francuskiej redukuje natężenie ich jakości niemal do zera. Na filmy polskie spogląda się z przykrością; są karłowate. Skonstatowaliśmy to już tyle razy, że przyjmujemy każdy nowy obraz pobłażliwem wzruszeniem ramion, tak, jakbyśmy się z tem pogodzili, jakby zawsze już musiało być tak, a nie inaczej.

Straciliśmy ambicję. Śmiejemy się sami ze siebie. Ha haha! Oto znów zrobiliśmy toato; czy widział pan. Ach, co za kryminał... Są przecież w „branży" właściciele poważnych, zasłużonych przedsiębiorstw, tak zaawansowani w tym pesymiźmie, że z góry odradzają wszelkich wysiłków, bo polski film „był zawsze świństwem i świństwem pozostanie".

To jest upokarzające, to jest straszne!

Wiem, że u nas każde mocniejsze określenie wyśmiewa się jako frazes, lub wykrzyknik naiwnego entuzjazmu. „Ten się przejmuje..."— powiadają ludzie. Jest to jakiś marazm, jakaś bezwstydna, bezduszna apatja. I policzek wymierzony sobie samemu.

Bo jeżeli Polskę stać tylko na „świństwo" w tej dziedzinie, to czemuż u innych miałoby być lepiej. Widocznie wszystko jest tutaj karłowate, banalne, jałowe,

Z tego nie mogło wyniknąć nic dobrego. Rozproszono mnóstwo energji, zmarnowano górę pieniędzy wyłudzonych od naiwnych i zaprzepaszczono zaufanie społeczeństwa. Teraz — zanim się przystąpi do budowy od fundamentów — trzeba naprawiać wszystko to — co zepsute.

Film jest emanacją XX-tego wieku. To sztuka — przemysł, twórczość zbiorowa. Przemysł, aby powstał i prosperował, musi się oprzeć na kapitale, na zdrowym kredycie. W Ameryce wystarcza to jedno; w Europie przy systemie gospodarczym niedalekim od etatyzmu, potrzeba przemysłowi jeszcze opieki rządu, ulg i subwencyj. I oto co widzimy: przemysł, który na zachodzie daje dobre oprocentowanie kapitałom i ma największe atuty do poparcia rządu, dzięki swoim walorom propagandowym i kulturalnym, — u nas wyklęty jest i odepchnięty zarówno przez rząd, jak i przez kapitał.

Dlaczego?



Andrzej Mattoni w filmie „Szczęście u kobiet".

Fot. Petefilm.

O tem w pierwszym rzędzie chcę mówić. Nie poprzestanę jednak na stwierdzeniu zła, lecz sięgnę do jego genezy i będę rzutował myśl w przyszłość. Zwrócę się do kanonów logiki i zdrowego sensu z zapytaniem, czy zło da się usunąć, jakiemi środkami zaradczemi należy operować i jaka jest najprostsza droga do celu.

Wydaje mi się, że niema innej, prócz s z c z e r o ś c i.

Szczerość wobec rządu i społeczeństwa. Rozproszenie iluzyj, sztucznych legend i uprzedzeń. Spowiedź win i systematyczna rehalibitacja. Nic nie ukrywać — oto droga do odzyskania kredytu materjalnego i moralnego. Dalsze wytyczne pójść mogą dopiero za tem pierwszem, nieubłaganem przykazaniem.

Społeczeństwo, które ma dać pieniądze, musi wiedzieć k o m u i n a c o daje! Dotąd było to dlań zagadką.

A więc opowiedzmy mu w imię uczciwości i wielkiej przyszłości filmu polskiego — jak wygląda „polska rzeczywistość filmowa", jak się robi filmy, kto je robi, co one kosztują i co na nich zarobić można — i to nietylko w znaczeniu zysku materjalnego.

Na tem kończę, ale ciąg dalszy nastąpi.

HENRYK SZARO

DLACZEGO „MOCNY CZŁOWIEK"

WYWIAD Z SAMYM SOBĄ.

W jednej z gazet stołecznych ukazał się artykuł omawiający zapowiedzi wytwórni krajowych na nowy sezon filmowy.

Autor wymienionego artykułu występuje z ostrym protestem przeciwko filmowaniu dzieł Przybyszewskiego.

Uważa, że podkład jego powieści („Mocny Człowiek") jest „zabardzo psychologiczny".

Przyznaję, że powieści psychologiczne trudno przetransponować na ekran, a czasami jestto wręcz — absurdem.

Ale z drugiej strony niezmiernie zdziwiony jestem tak szybkiem zajęciem zdecydowanie negatywnego stanowiska wobec mych nowych planów, tembardziej, że nikt przedtem nie informował się *jak* sobie wyobrażam mój nowy film.

Wyjaśniam: *Nie chodzi mi bynajmniej o dosłowną przeróbkę powie-*

nieudolne, ohydne! Genjusz narodu, j e ś l i j e s t, wybucha poprzez wszystkie przeszkody, przezwycięża wszystkie braki; jego żar czuje się nawet tam, gdzie tłumi jego ekspanzję ciężar miljona atmosfer ubóstwa, miażdżąca żelazna stopa.

Ponieważ zaś nikt nie ośmieli się twierdzić, że polskie filmy tchną genjuszem — cudzoziemiec patrzący na nie z łatwością mógłby wysnuć wniosek, że wszystko, co produkuje i wyprodukowała dotąd Polska, niema wartości dla ogólnego dorobku ludzkości.

A przecież... Spójrzmy na literaturę, na myśl filozoficzną XIX-go stulecia, na naukę polską, wydającą wspaniałe owoce w opłakanych warunkach pracy. Jest tam genjusz, jest rozmach i bystrość. Jesteśmy narodem wysoce uzdolnionym, narodem Jutra. Nasz „nabój energji" nie został jeszcze wystrzelony, rozporządzamy głęboko ukrytym rezerwoarem sił duchowych, z których trzeba tylko umieć zaczerpnąć pełną garścią. Nie ulega wątpliwości, że niewola i walka o niepodległość rozpraszały w próżni nasz ferment twórczy i pochłaniały całą uwagę i wysiłek wielu pokoleń. Teraz jest czas na ujawnienie odzyskanej prężności, na próbę sił we wszystkich dziedzinach życia.

Film polski jest żerowiskiem ludzi małych. Kręcą się wokół niego, skaczą jak opiłki przyczepione do magnesu, nie ludzie, lecz „ludziki". Istne mrowie „ludzików". Namiastka talentów, czyli śmiesznie nadęte, zaściankowe genjusze. Od czasu do czasu dostanie się w ten „kontredans" ktoś zzewnątrz pełen dobrych chęci, może zdolny, lecz niedoświadczony. Temu poobijają boki, zmęczą go, położą na obie łopatki a potem wyśmieją. O, bo „ludziki" to spryciarze nielada. Całe ubóstwo talentu, wiedzy, entuzjazmu dla sztuki, całą swoją nietwórczość — wyrównują sprytem.



Jehanne Eagels i John Gilbert „Mężczyzna, kobieta i grzech".
Fot. Julfilm.

I tak oto powstaje, szamoce się i kłębi „polska rzeczywistość". Prawdziwa mgławica... Ma ona jednak swój płonący ośrodek, swój „nabój energji". Dziwne zjawisko. Pod tem niedołęstwem, nieuctwem pracuje jakiś ślepy, podziemny rozpęd twórczy. Wciąż się coś kotłuje, coś robi, jak w kraterze wulkanu. Skąd ta utajona siła, ten motor, który — mimo chybionych prób, bankructw, afer, kiczów — wciąż wyrzuca na wierzch bańki gorączki produkcyjnej?

Mnie się zdaje, że to wielkie, nieuświadomione jądro ekspanzji młodego, mocnego narodu burzy się i miota. Jest popęd, prąd elektryczny. Trzeba tylko zmontować warsztat, ustawić maszyny i włączyć kontakty. Wtedy ruszymy z miejsca wszystkiemi kołami rozpędowemi jak fabryka.

Tak. Warsztat nie jest zmontowany. Poszczególne jego części poustawiane na oślep, bez ładu i składu. Świat filmu wyłaniał się z chaosu tak błyskawicznie, w takim niezdrowem tempie, że nie było czasu na system, rozplanowanie. Jest on jedną, olbrzymią, tworzoną w biegu improwizacją. U Niemców, u Jankesów wrodzony zmysł organizacyjny budował odrazu automatycznie jakiś schemat, jakiś kształt określony tej rozszalałej ruchawce poczynań. U nas natomiast zrobił się nieopisany zamęt, kłębowisko sprzeczności, zlepek wszystkiego i niczego. Ludzie biegali z zawiązanemi oczyma, wymachując rękami i wrzeszcząc. Zakładano biura eksploatacji, szkoły filmowe, nakręcano kupę taśmy, kazano aktorom pościąganym z desek teatru wykrzywiać się do aparatu, reżyserował kto chciał, kręcił kto miał korbkę w garści... W zamieszaniu pojawiły się jak zwykle podejrzane osobniki i zaczęły mącić tę „filmową kadź".

ści Przybyszewskiego, lecz o film, który wprowadziłby nową, specyficzną atmosferę naszego wielkiego pisarza. Rzecz ta będzie zrealizowana tylko na motywach zaczerpniętych z powieści autora „Krzyku".

Ale dlaczego właśnie Przybyszewski? Sprawa ta wymaga istotnie komentarza. Przybyszewski to może jedyny pisarz, który nie spotkał się z tem życzliwem przyjęciem i nie cieszył się tą popularnością co np. Żeromski, Weysenhoff lub Reymont. Nie opierał się na żadnym specjalnym odłamie narodowym. Należał do wszystkich. Do ogółu. A jednak nie wszędzie znalazł zrozumienie.

Otoczony jakiemiś dziwnemi legendami, uważany był zawsze za intruza czy przybłędę, który wprowadził w naszej literaturze rewoltę i zamieszanie.

„Przybysz". Ten jego *nieoficjalny* pseudonim maluje dosadnie stosunek społeczeństwa do jedynego może na wielką, *europejską* skalę pisarza (bo rozważającego problemy ogólne, wszechludzkie). Każdy z naszych pisarzy jest „społecznikiem", a dzieła ich zwykle przesiąknięte są jakąś tendencją.

Ale Przybyszewski poruszył problematy nowe, a zarazem aktualne wszędzie, nietylko w Polsce.

A mojem zadaniem jest tu *przyswoić* Przybyszewskiego Polsce. Spopularyzować autora „Mocnego Człowieka" i ukazać w sposób wizualny, plastyczny jego *atmosferę*. Nie o djalogi, nie o język Przybyszewskiego mi chodzi — jakkolwiek i to znajdzie odzwierciedlenie w oryginalnym *stylu* filmu (jeśli się tak można wyrazić) — ale o typy, o nastroje, o *świat* autora „De profundis". I dlatego właśnie Przybyszewski. Wiem, że wiele osób, będzie się powoływać na to słowo: psychologja. (Podobnie przy pracy nad „Przedwiośniem" przepowiadali pesymiści, że spaczona zostanie idea Żeromskiego).

Ale, przepraszam. Czy Dostojewski nie jest pisarzem „par excellence" psychologicznym? A jednak go się filmuje. A jednak Raskolnikow wypadł na ekranie wspaniale. Bo jest to nowe dzieło, oparte na konstrukcjach czysto kinowych.



Eugenjusz Bodo w filmie „Człowiek o błękitnej duszy". Real. Michał Machwic. *Fot. Koy*

NOWE KINO W STOLICY.

Niedawno otworzyło swe podwoje dla najszerszych sfer kinomanów nowe kino w Warszawie pod oryginalną nazwą *„Hollywood"* (Marszałkowska, róg Hożej). „Hollywood" jest kinem urządzonem na miarę europejską. Położone w centrum miasta, liczy 1500 miejsc, posiada nadto centralne ogrzewanie i świetną wentylację. Normalnie wypada 6 mtr.^{3} powietrza na osobę. Doskonała orkiestra, licząca 12 osób pod dyr. p. Flatau'a nie ustępuje w niczem pierwszorzędnym zespołem innych kin. Program filmowy uzupełniają występy artystów z Madziarówną na czele oraz tańce znanego zespołu baletowego Zabojkiny i 3 Faliszewski — girls.

TEATR

STARE I NOWE DZIEJE WILEŃSKIEJ MELPOMENY

Po nieszczęśliwem powstaniu w r. 1863 krucho było z polskiemi poczynaniami kulturalno - artystycznemi na Ziemiach Wschodnich.

Zemsta carska tępiła ostatnie szańce polskiego Ducha, szturmem zdobywała pozostałe placówki, rujnując je do cna. W r. 1864 zamknięto w Wilnie teatr polski. Na jego miejsce zjechała trupa rosyjska dawać spektakle po rusku w „istinno - russkim" kraju. Srogo zakazano również przedstawień amatorskich, nawet w domach prywatnych.

Więc publiczność wileńska przestała uczęszczać do teatru. Władze łudziły się — ah, przywykną, przyjdą i do nas. Nie! Nie przyszli. Nawiedzanie operetki rosyjskiej w ogrodzie Botanicznym poczytane było przez ogół za hańbę, oczywisty oportunizm, który piętnowano bez pardonu.

Z początkiem r. 1905 generał-gubernatorem na 3 gubernje: wileńską, kowieńską i grodzieńską, zostaje mianowany książę Światopełk - Mirski, znany meloman.

U niego to dr. Władysławowi Zahorskiemu i hr. Władysławowi Tyszkiewiczowi udaje się wreszcie wykołatać pozwolenie na wznowienie dorywczych choćby przedstawień polskich w Wilnie. Uzyskano, owszem pozwolenie na wystawienie trzech przedstawień. Wyraźnie — trzech!...

W rok później za przyczyną pani Nuny Młodziejowskiej - Szczurkiewiczowej otrzymuje Wilno pierwszą stałą trupę.

Cóż to było za święto, to uroczyste otwarcie polskiej sceny w Wilnie!

Dnia 4 października 1906 roku w przepełnionej do ostatka sali, bogato dekorowanej draperjami i festonami o barwach b. województwa wileńskiego (amarant i szafir), zasiedli w lożach ich ekscelencje: generał - gubernator Krzywickij wespół z szefem kancelarji A. A. Stankiewiczem tudzież gubernator Lubimow.

Orkiestra gra uwerturę. Przy dźwiękach poloneza bieży kurtyna do góry. Na scenie wszyscy artyści w komplecie w kostjumach z „Mazepy" i z „Pana Beneta".

Zaczem dyrektorkę p. Nunę Młodziejowską wiedzie przed rampę przewodniczący komitetu, red. Cz. Jankowski, b. poseł do Dumy z gubernji wileńskiej. Mowa. Entuzjazm. Oklaski niemilknące, frenetyczne. Ich Ekscelencje są kontente. Nawet uradowane.

Zaczem po spektaklu odbywa się wielki raut w klubie Szlacheckim. Mowy. Łzy. Uściski i ucałowania. Entuzjazm. Półtorasta osób! Kochajmy się!

Później teatr wileński przechodził z rąk do rąk. Zrazu prowadzili go sami artyści, później dyrekcję objął Józef Pooławski, po nim Bolesław Oranowski, zaczem Jan Popławski do spółki z Juljanem Strycharskim. W tymże czasie wznowiono przedstawienia w sali „Lutnia" przy ulicy Mickiewicza. Równocześnie zasobna spółka z pp. Hipolitem Korwin - Milewskim, Mieczysławem Bohdanowiczem i Feliksem Zawadzkim na czele w przyśpieszonem tempie stawia wielki gmach teatralny na Pohulance. Do tego gmachu przenosi się w październiku 1913 roku polski teatr dramatyczny.

Dyrekcję obejmuje Wojciech Baranowski. Nie na długo, niestety! Wybucha wojna. Teatr zrazu jest w rękach działówki artystycznej pod hegemonją Szylinżanki i Juljusza Osterwy. Z końcem 1914 r. przedstawienia urywają się. Trupa rozbiega się na tułaczce.

Atoli w maju 1915 r. Zbigniew Śmiałowski, zasłużony dobrze dla



Gmach Reduty na Pohulance w Wilnie.

teatrów wileńskich, organizuje grupę finansowych udziałowców z hr. O'Rourke na czele. Grupa przez czas dłuższy zapewnia wileńskim teatrom podstawę materjalną.

Czasu okupacji niemieckiej i jakiś czas pod rządami bolszewików, stoją na czele teatru polskiego pp. Brensztejn, Śmiałowski i Wyleżyński.

W dniu zajęcia Wilna przez wojska gen. v. Eichhorna idzie w najlepsze „Dożywocie". W tydzień później w świetle kinkietów ukazuje się „Ciotunia" Fredry i — na tem się przedstawienia urywają.

W następnych latach parokrotnie podejmowane imprezy teatralne rozlatują się. Wpływają na to zamieszki wojenne, okupacje, zmieniające się, jak w kalejdoskopie, wreszcie przypływ trup obcych, które maszerowały wślad za wojskiem. (Tak np. salę teatru Miejskiego zajmuje niepodzielnie trupa niemiecka).

W pamiętny, radosny dzień wkroczenia do Wilna wojsk gen. Żeligowskiego idzie w „Lutni" popołudniu „Klub Kawalerów", a wieczorem sztuka Chojnowskiego „Ruchome pionki". Kierownictwo teatru przechodzi w ręce Franciszka Rychłowskiego, który przedstawienia rozpoczyna od „Sędziów" i od „Warszawianki". Po likwidacji przejściowego teatru Żołnierskiego i po rozchwianiu się imprezy operowej i operetkowej p. Al. Czernika, teatr Rychłowskiego pozostaje jedyną i wyłączną placówką teatralną na Wilno i okolice.

Stan ten ulega zmianie w r. 1925. Wilno wstrząśnięte zostało wiadomością, że tu na stałe zjeżdża głośna już i zasłużona Reduta. 1 września imprezę teatru dramatycznego w Wilnie obejmuje Juljusz Osterwa. W gmachu teatralnym na Pohulance słychać teraz huk młotków, ustawianie rusztowań, generalną restaurację — według wskazówek i planu Osterwy, który w międzyczasie podejmuje turę objazdową po kresowych miastach i miasteczkach.

Pierwsze uroczyste przedstawienie Reduty odbyło się „Wyzwoleniem" 23 grudnia 1925 r. Na ten czas dyr. Rychłowski przenosi się ze swoim teatrem do Grodna. Nie na długo wszakże. Niebawem wraca on do Wilna, tworząc poniekąd attynencję Reduty.

Właściwa zaś Reduta Osterwy poza gmachem na Pohulance obejmuje teatr grodzieński. Changement de place było uzasadnione. Częstotliwe objazdy Reduty po Kresach nie mogły wszak narażać Wilna na brak teatru. Nadto miasto odczuwało potrzebę sceny bardziej przystępnej, atrakcyjnej. Taką rolę miał spełnić teatr dyr. Rychłowskiego.

Następny sezon teatralny rozpoczęła Reduta w innej formie organizacyjnej. Scenę grodzieńską zlikwidowano, wileńska „Lutnia"



Juljusz Osterwa.



Emil Jannings „Intrygant". Fot. Paramount.

przestała być attynencją Reduty, a stała się teatrem samoistnym, pozostając pod kierownictwem Rychłowskiego i Śmiałowskiego.

Zakres działalności Reduty obejmuje odtąd Pohulankę i objazdy prowincjonalne.

Osterwa zakreślił sobie szeroki plan. Uciekł z Warszawy od wielkomiejskiej wrzawy, aby całkowicie poświęcić się swoim szczytnym hasłom. Oddawna, jeszcze ze szkolnych czasów odczuwał on nieprzeparte dążenie do Wilna, będąc przeświadczonym, że tylko w tem mieście uda mu się osiągnąć pełne rezultaty. Nie zdołało go powstrzymać powodzenie w Warszawie, nie uległ też lukratywnemu stanowisku dyrektora Teatru Narodowego. Cisnął wszystko, aby zająć się Redutą i Instytutem. Mało tego. Pomysł objazdów prowincjonalnych okazał się niesłychanie żywotnym. Niosąc mowę polską do drobnych zaścianków i mieścin, daleko leżących od szlaków cywilizacji i kultury już nietylko europejskiej, lecz i polskiej — Osterwa położył niespożyte zasługi dla całej sprawy polskiej. Reduta rok rocznie objeżdża około 200 miast! Gra i tu i tam na kilka zespołów. Są dni kiedy daje po trzy, ba! i po pięć przedstawień jednego dnia! Nieludzki wysiłek woli i nieludzka praca...

Repertuar ma szeroki. Obok najcelniejszych utworów polskich, daje Osterwa na scenie również dramaturgów obcych, aby nie nużyć, dać możność porównania, zestawienia, nauczyć wreszcie. Nie zrażają go przeciwności, nie martwi krytyka, krytyka zjadliwa i niesłuszna. Sprawdzianem wartości książki jest możność wielokrotnego jej przeczytania (Oskar Wilde). Sprawdzianem wartości Reduty, wartości rzetelnej, opartej na zasadach prawdziwej sztuki jest fakt, że teatr ten rozwija się coraz pomyślniej, znajdując wkoło siebie coraz szersze koła wielbicieli i coraz większe zdobywa uznanie (wyrazem czego była m. in. depesza gratulacyjna p. Premjera Bartla z okazji 900 dni objazdowych Reduty).

Jak w każdym teatrze — instytucji, która jest tylko tworem ludzkim — zdarzają się błędy. Błędy te jednak, jak np. wystawienie słabego utworu p. T. Łopalewskiego *) nie są jednak błędem organicznym i przez to nic Reducie ująć nie są w stanie.

Osterwa przygotowuje wielkie tournée artystyczne po zachodniej Europie i w Stanach Zjednoczonych Amerykańskich.

Nie ulega wątpliwości, że objazd ten będzie jednym, wielkim triumfem Osterwy i jego Teatru.

E. M. Schummer.

---

*) „Rycerz z La Manczy".

trafiono w sedno, w rdzeń istoty filmu. Wszystko ożywiło się, nabrało soku i mięsa. Genjusz reżysera skojarzył tę rozlewność elementów, furja twórcza zespołu którego jedynym celem zdawała się być sztuka, nie zarabianie pieniędzy — dokonała reszty. Ujawniła się niezmierna waga wyboru, piękna rola przenikliwego oka artysty. Wybrano tylko to, co w danej sytuacji, było najistotniejsze: sfotografowano to, a nie inne drzewo, te, a nie inne góry, takie a takie ułamki życia tłumu. Montaż nadał całości rytm i rozpęd. Postać Mongoła, owego „potomka Dżyngischana" wbita jak stalowe dłuto w bryłę arcydzieła wyrzeźbiła jego ideowe oblicze. Ten rewelacyjny aktor, (a raczej poprostu rewelacyjny człowiek) przeszedł przez wszystkie stopnie napięcia, aż sam stał się duszą eposu, wybuchnął z ekranu, jak burza.

„Burza nad Azją" to wielka rzecz — napewno jednak nie wyświetlą jej u siebie Anglicy.

(Kino „Capitol", „Pan" — wł. biura „Poloniafilm").



Eliza la Porta i Harry Hardt w filmie „Spadkobierca Casanowy".

Fot. Kolos.

„Tancerka bogów". Wytwórnia „United Artists" zdobyła się tu na niemały wysiłek, szukając dla akcji swego filmu nowego tła, nowego środowiska. Są kraje ograne, jak katarynki, wyświechtane, jak nazbyt często używane szablony; do takich należy Hiszpanja, Algier, Alaska i t. p. Są inne nieco nadwerężone, nadgryzione zębem banalnych scenarjurzystów, jak np. Indje. Takie przedstawiają jeszcze szerokie pole możliwości, byleby tylko umieć naświetlić je z innej, oryginalnej strony. „United Artists" uczyniła tę próbę. Jednocześnie jednak sięgnęła do egzotyki dotąd jeszcze świeżej, nienaruszonej, do Tybetu. Tu okazało się, jak to ułatwia pracę reżysera, ilu dostarcza motywów (świątynia, uroczystości religijne) zwłaszcza pod okiem wytrawnego znawcy stosunków miejscowych, jakiego mieli realizatorzy w osobie uczonego hinduskiego Lal Chanda.

Niestety przedsięwzięcie powiodło się tylko połowicznie. Nie umiano spoić wewnętrznie filmu, tak aby tło przenikało się organicznie z treścią. Te dwa elemnty: akcja zasadnicza i środowisko, pozostają aż do końca oddzielone, sztucznie powiązane. Krajobrazy i folklor azjatycki doczepione są do reszty, jak wmontowane fotografje; nie grają. Nie gra też, mimo niewątpliwego talentu i miłej prostoty Gilda Gray — zato cudownie tańczy. Inni aktorzy poprawni. Kilka prawdziwie pięknych obrazów rodzajowych — jak gong w świątyni, modlitwa na młynkach buddyjskich, pobudka na surmach — ozdabiają film. Świetna May - Wong ma tylko epizodyczną rolę.

(Kino „Stylowy" — wł. biura „Estefilm").

„Człowiek morza". Być może, że „Człowiek morza" nie należy do filmów, które robią kasę — wywiera jednak bardzo silne wrażenie. Cecil B. de Mille zagrał tu brawurowe, organowe akordy. Pod jego reżyserją grają wzburzone wały wód, grają maszty, żagle i osznurowania okrętu. Film został przezeń przesycony poezją i to w wysokim stylu. W burzy (stanowczo lepszej niż w „Bestji morskiej") jest taki patos, takie napięcie, że wytrwanie aż do końca w nastroju skupienia wymaga wysiłku nerwów. U publiczności przeciętnej, tej, której gustom i wygodzie schlebiają reżyserzy, widziałem oznaki znużenia. Widz

RECENZJE FILMOWE

„Burza nad Azją". Przyzwyczajeni do jaskrawej, przesadnej reklamy szliśmy na ten film w nastroju podniecenia, zaprawionym pewną dozą nieufnego sceptycyzmu. Czy to naprawdę przewrót, rewelacja w sztuce kinematograficznej, czy też jeszcze jeden dobry technicznie i interesująco wyreżyserowany obraz.

Ale już po paru wstępnych scenach sceptycyzm zniknął. Powiał od ekranu ostry, oszałamiający wiatr wielkiej sztuki, nerwy zadrżały, jak od dalekich wystrzałów, a oczy szeroko otwarte poczęły chłonąć powódź „przemienionych zdarzeń". Pojedyńcze obrazy, fragmenty, epizody akcji poczęły nabrzmiewać potężną treścią, zlewać się w jeden rosnący wciąż strumień — i oto przed naszemi zdumionemi oczyma wynurzył się ze stepów Mongolji, z gór przepaścistych, z rojnych jarmarków i świąt prastarego ludu — ten zdawna marzony, wytęskniony, oczekiwany *epos filmowy.*

Tak. „Burza nad Azją" to narodziny eposu filmowego. Trzeba to zanotować i podkreślić grubą krechą w annalach kinematografji światowej. Tak jak literatura ma swoje powieści, baśnie, dramaty i komedje, — tak miał je i film, w innej postaci, w odrębnie zbudowanej formie. Bez tej korony twórczości, bez eposu, gmach filmu nie byłby zupełny Lecz oto stało się „consumatum est." Dopełnienie nadeszło, jako żelazny imperatyw pędu kierunkowego sztuki filmowej, tej charakterystycznej i koniecznej dla wielu demokracji, sztuki kollektywnej, w której gra zespół, nietylko ludzki ale i zespół przyrody. To nie teatr, gdzie dominują symbole, gdzie sens twórczości tkwi w koncentracji zjawisk i w przetwarzaniu rzeczywistości. Tam logika kulis, więźba nieruchomego, ciasnego pudła sceny prze do redukcji, do skrótu. Kilka linij, kilka prostych przedmiotów ma zawierać w sobie całą dynamikę świata *rzeczy.* Na to tło rzutuje się *duch* i działa przez *słowo.*

Film wymaga innej struktury. Jego kulisy to ziemia i niebo. Nie nieruchome symbole, lecz ruch i przemienność. Nie dekoracje, lecz góry i morza, chmury i miasta. Cała różnokształtna przyroda, cała realna, dysząca tężyzną rzeczywistość tęskniła do takiej sztuki, do takiego wypowiedzenia. Zdarzenia i żywioły, huragany i rewolucje, i surowe, jest najlepszym aktorem. Nie teatr jest tym motorem, który dostarcza popędu akcji filmu — lecz bezimienny, płaczący, śmiejący się tłum. Przyroda dostarcza takiego bogactwa typów, takiej nie-



Luiza Brooks „Lulu". *Fot. Peteffilm.*

tonące okręty i dzielnice robotnicze — wszystko wołało o swój udział w twórczości. Film wyzwolił tę energję, szukającą życia w obrazach — dotychczas fragmentarycznie — od chwili zaś narodzin eposu filmowego śmiało i bez ograniczeń.

I cóż się okazało? Życie, to proste skończoności odmian scenerji, jakiej nie wymyśli fantazja genjusza. Przecież ci kupcy, pasterze z jurt, kapłani buddyjscy i koczownicy nie grają. Robią przed objektywem to, co zwykle: kupują, sprzedają, dziwią się, tańczą.

Siła przekonywająca tej gonitwy obrazów tkwi właśnie w tem, że



Karol Dane (Slim) i George K. Arthur w filmie „Detektywi".

Fot. Julfilm.

nie lubi się męczyć, a piękno tak malarskich, boecklinowskich wprost kompozycyj, jak ten jeździec na białym, olbrzymim koniu wpatrzony w oddalający się w ciemność statek — jest dlań niedostępny. Burza morska stanowi „clou" filmu. Cecil B. de Mille umiał wydobyć następstwem obrazów całą uporczywą wściekłość morza, systematyczne rozbijanie, rozluźnianie, okaleczanie okrętu... Aktorzy dostroili się do żywiołu, który zresztą gra tutaj główną rolę. Kapitan okrętu (Sam de Grasse) stworzył typ prosty i przekonywujący, Hazzard (Frank Marion) ma kilka doskonałych scen. Ale najlepsza jest narzeczona jego, córka kapitana (Wirginja Bradford). Duża skala ekspresji, inteligencja, temperament aktorski kojarzą się w tej utalentowanej artystce. Na szczególną uwagę zasługuje gra uczuć na jej twarzy podczas burzy, gdy żywioł miota nią, przywiązaną do masztu na tonącym okręcie.

(Kino „Colosseum" — wł. biura „Jarfilm").

„Kozacy". „Kozacy" — film d'origine rosyjski nosi na sobie piętno młodej, niewytrawnej produkcji, jakkolwiek rozmach twórczy i oryginalność właściwa Rosjanom tu i ówdzie wydobywają się na jaw. Początek poroniony, fatalnie zrobiony, dla konstrukcji filmu zupełnie niepotrzebny. Całość jest chybioną transpozycją powieści Tołstoja o doskonałych szczegółach i fragmentach, bez żadnej jednak więzi wewnętrznej. Powieść epicka sfilmowana bez inwencji reżysera staje się rozpaczliwie chaotycznym skrótem, stłoczeniem wypadków, typów i postaci, których jest tak wiele, że widz przestaje się w nich orjentować. To, co w powieści jest przekrojem życia jakiegoś malowniczego, bujnego środowiska, to w filmie tym gubi się; zatraca się sens, cel utworu. Epos filmowy musi powstać sam ze siebie, a nie z przeróbki powieści. Tworzy się łańcuch obrazów — niekiedy mistrzowskich — jak życie wsi kozackiej, zabawy świąteczne, spęd owiec, dojenie krów, praca w winnicach i t. p. — wszystko to pełne tężyzny, rodzajowe i bezpośrednio przemawiające swoją świeżością do widza — ale niema tu filmu.. Jest tylko fotografja. Tak, jak początek jest nijaki, tak koniec zawieszony w próżni. Aktorzy grają przeciętnie, najlepiej może Czarskaja jako dziewczyna kozacka, w której się kocha oficer rosyjski (Sandro Inaszwili). Typy tych Gruzinów, którymi obsadzono kilka ról pierwszo — i drugo - planowych, świetne: np. młody kozak (Sziraj) Tatar z nad Tereku (Chuskiwadze), stary pijak Jeroszka.

(Kino „Apollo", wł. biura „Poloniafilm").

FILM POLSKI

ZAPOWIEDZI WZMOŻONEJ PRODUKCJI

Czytelników naszych zapewne interesuje przyszłoroczna produkcja polska. Szereg wytwórni naszych przystąpiło już do „nakręcania" swych nowych filmów.

Powstała nowa placówka filmowa „Sola-film", której kierownikiem produkcji i założycielem jest p. Jan Lasocki.

„Sola-film" filmuje scenarjusz Lili Nowińskiej i Seweryna Romina p. t. „Przygoda jednej nocy". Reżyserję prowadzą arch. Ryszard Biske i Adam Augustynowicz. Obsadę stanowią: debjutantka Iza Norska, amant Harry Cort, Mieczysław Cybulski, Ordejk, Walter, Trapszo i w. inn. Asystentami reżysera są: S. Gielba i Henryk Bołtuć, dekoracje zaś buduje S. Norris (według planów reż. Biskiego). Temat zgoła nowy, egzotyczny budzi duże zainteresowanie wśród kinomanów.

Nad stroną techniczną czuwa i zdjęcia „nakręca" doskonały fachowiec Ferdynand Olassak.

Wytwórnia „Gloria" zachęcona powodzeniem „Przedwiośnia" przystępuje do realizacji „Mocnego Człowieka" St. Przybyszewskiego. Odpowiedź na pytanie „dlaczego właśnie Przybyszewski" daje nam reżyser Henryk Szaro w wywiadzie z samym sobą.

„Forbert - film" zaangażował nowego reżysera Józefa Lejtesa. P. Lejtes dłuższy czas nie pracował, z tem większem więc zainteresowaniem czekamy na jego nowe dzieło. Będzie niem przeróbka powieści Stefana Kiedrzyńskiego „Pożar". Przy wytwórni „Gaumont" powstała nowa wytwórnia, przypominająca „United Artists" amerykański. Jako udziałowcy wytwórni „Zjednoczeni artyści" wchodzą: Michał Waszyński jako reżyser, oraz aktorzy Zbyszko Sawan, Jerzy Marr, Marja Bogda, Marja Malicka i Jaga Boryta. Kierownictwo literackie imprezy objął Józef Rosen.

Na zakończenie wspomnieć wypada o nowym obrazie propagandowym „Star - filmu".



Laura La Plante „Kandydatki do rozwodu".

Z KOSMETYKI

Poniżej zamieszczamy cenne uwagi na czasie kierowniczki znanego Instytutu Kosmetyczno-Lekarskiego „Izis", p. Heleny Brzezińskiej.

Nareszcie mamy wiosnę — nie tę kalendarzową, ale rzeczywistą, gdyż pod wpływem ciepłych i rozkosznych promieni słonecznych budzi się wszystko do życia. Nie tylko jednak trawka z ziemi wychyla się skromnie, drzewka pokrywają się pąkami, ale i organizm ludzki odczuwa wiosnę. Rozkapryszona i ociężała pani, zda sobie sprawę z tego, że na wiosnę uroda jej również jakby budziła się z letargu zimowego i rozkwitając osiąga szczyt powabu. I dla tego po zrzuceniu futer, botów i t. p. specyficznie zimowych akcesoryj, staje przed lustrem i badając dokładnie nawet najdrobniejsze usterki w swym wyglądzie, zastanawia się: co zrobić z drobnemi narazie i nikłemi znaczkami, z których w najbliższych dniach zrobią się piegi; jak się pozbyć cieniutkich krwawych żyłeczek w okolicach nosa i policzków; czy nie dałoby się może nieco zagrubą nóżkę doprowadzić do takiego stanu, aby harmonizowała z całością. Najwięcej bowiem zwraca na siebie uwagę ta pani, której cera jest nieskazitelna, a nóżki — kształtne.

Rozpocznę więc od piegów. Piegi były i są największą plagą sezonu. Piegi nawet najpiękniejszą twarz zmieniają nie do poznania, zwłaszcza w tych wypadkach, kiedy zlewają się na większych przestrzeniach, tworząc szpecące plamy. A ponieważ łatwiej jest niedopuścić do zbyt jaskrawego ujawniania się piegów, niż usunąć już istniejące, należy zwrócić się do specjalisty lekarza o radę lub też przynajmniej stosować środki domowe, jak poziomki, cytryny, pomarańcze, ogórki (sokiem przecierać twarz), a nawet zsiadłe mleko.

Żyłeczki w okolicach nosa i policzków niestety nie dadzą się usunąć środkami domowemi, gdyż potrzebny jest tu już zabieg, ale używając do mycia wody letniej, w każdym razie nie powiększamy ich zarówno pod względem ilości, jak i wielkości. Muszę tu podkreślić, że woda gorąca lub zimna w tych wypadkach jest wprost zabójczą.

Ostatnią sprawą z wyżej poruszonych są nóżki. Co znaczy ładna nóżka u kobiety nie potrzebuję, zdaje mi się, tutaj mówić, bo wszyscy zdajemy sobie dokładnie z tego sprawę. Ale nie wszyscy wiemy, że zarówno nóżki zbyt szczupłe, jak i zbyt obfite mogą, dzięki masażom otrzymać pożądaną dla nas linję. W wypadkach, gdy nóżki są zbyt obfite, jako środek pomocniczy stosuje się tak zwane wanny parafinowe (o ile serce na to pozwala). Sposób ten znacznie przyśpiesza sam proces odchudnienia nóżek, bo jeżeli na doprowadzenie nóżek do pożądanego stanu masażami potrzebujemy rok czasu, a przynajmniej kilka miesiący, to przy pomocy parafiny ten sam rezultat możemy otrzymać po 10 — 20 zabiegach.

Usunięte więc w ten sposób niedokładności sharmonizują nas z ogólnem pięknem natury i dadzą triumf, o jakim zawsze marzymy. *Helena Brzezińska.*

ODPOWIEDZI OD REDAKCJI

P. „C. V." Warszawa. Tak, Veidt powrócił do Europy i nie będzie więcej pracował dla Universalu. Powodem była scysja z kierownictwem tej firmy na tle ingerowania w doborze scenarjuszy i interpretacji ról. Veidt zapowiada swój powrót do Ameryki, nie możemy przewidzieć, kiedy to nastąpi. Nils Asther jest Szwedem. „Pierwowzór" filmu, czyli negatyw jest zachowywany przez wytwórnię i w miarę potrzeby są sporządzane nowe kopje, czyli taksamo, jak u fotografa, z raz zrobionej kliszy może Pani wielokrotnie zamawiać odbitki. Pozdrowienia.

P. Ciekawskiej, Toruń. Bardzo Pani współczujemy. Faktycznie, jacy ci dyrektorzy są bezwzględni i.. aż się boimy powtórzyć za Panią! Chociaż czasami (coprawda bardzo rzadko) mają rację. Z tem „szlakowaniem" polskich filmów (nie wątpimy, że chodzi Pani tylko o skromne „szkalowanie") nie jest tak źle, staramy się tylko naprowadzić produkcję polską na właściwe tory i jesteśmy bardzo objektywni. Prawda, krytykować jest dużo, dużo łatwiej, jak coś tworzyć, ale bezwzględnie objektywna, rzeczowa krytyka — płynąca z prawdziwie dobrej woli i umiłowania sprawy, będzie zawsze miała dodatni wpływ na naszą produkcję. Ale zagalopowaliśmy się nieco, a dla Pani ważniejszą rzeczą jest, że adres Nils Asthera jest Culver City, Cal. Metro - Galdwyn - Mayer Studio i że można do niego pisać w języku szwedzkim, francuskim i angielskim. Reszta w następnym numerze. Pozdrowienia.



Anita Page i So-Jin w filmie „Żółte niebezpieczeństwo".

Fot. Julfilm.

P. Genowefie P. Bydgoszcz. Wystarczy adresować Hollywood, California.

P. Józefowi M. Warszawa. Eichberg-Film G. m. b. H. Berlin — Charlottenburg Giesebrechstr. 10. To, czy mamy „na pieńku" jest rzeczą zupełnie uboczną, w każdym razie nie będziemy z tego robili użytku przed forum naszych czytelników, chyba, gdyby to wkraczało w dziedzinę ich zainteresowania. Ale tak chyba nie jest. Dziękujemy bardzo i pozdrawiamy.

P. Marji Z. Warszawa. Bardzo prosimy. Każdy taki głos czy spostrzeżenie chętnie notujemy. Co do „Mocnego człowieka" Przybyszewskiego, oddajemy w tym numerze głos p. reżyserowi Szaro. Można mieć w zasadzie zastrzeżenia, nie wolno jednak a priori twierdzić, że film będzie zły. Dopiero po zobaczeniu będziemy go mogli osądzić, tymczasem nie rzucajmy kłód pod nogi. Redaktorzy przyjmują codziennie popołudniu.

P. Janowi K. Brody. O ile wiemy, film eksploatuje Danny Kaden-Studio, Warszawa, Wolska 42, radzimy tam się zwrócić. Fanamet nie egzystuje już od roku. Prosimy nas zawiadomić, o jakie filmy Panu chodzi, a chętnie poinformujemy, wzgl. odpowiednio skierujemy.

P. Helenie M. Żurawno. Jest to zwykły szantaż i zamiast dać się „nabierać", radzimy zawiadomić policję. Ostatnio wiele naiwnych osób przesyła nam do zakwalifikowania swoje podobizny na **jednej** klatce filmowej! Klatki te są pomniejszeniem zwykłej fotografji papierowej. Proceder tych agentów jest zwykłym rozbojem. Do sprawy tej powrócimy niebawem.

P. Hannie T. Wyszków. Obecnie jest zdrów, jak ta rybka, choć w zimie chorował. Owszem, ale w zeszłym sezonie mniej. Zupełnie dobry obraz. Prosimy i pozdrawiamy

P. Bolesławowi M. Warszawa. Ma Sz. Pan rację, nie kochamy go bardzo, ale nic pozatem. Słusznie, nie mogło przecież chodzić o załatwianie zatargów osobistych, bo toby zakrawało na „jakowąś" zemstę, a to nie jest ładne uczucie. Ale w każdym razie, pewnego rodzaju zadośćuczynienie jest — przynajmniej pro publico bono... Sz. Pan rozumie... Pozdrawiamy.

P. Zdzisławowi P. Warszawa. Oddawna nie jest w ministerstwie. Dodatek zagraniczny prześlemy Sz. Panu. Dziękujemy za życzenia.

WIOSNA



Świat nocy „Picadilly".

Fot. Peteffilm.



Świat nocy „Picadilly".

Fot. Peteffilm.

Gdy z wiosną świat cały do życia się budzi,
Coś we mnie odtaja, kocham wszystkich ludzi!...
Więc „SZCZĘŚCIA U KOBIET" spróbować też chciałem...
Los zdarzył, „SZALONĄ HRABIANKĘ" spotkałem,
I dalej w konkury! — „SZAMPAN" lał się strugą,
Dla „LULU" zostałem kochankiem i sługą!
„ŚWIAT NOCY" był dla nas uniesień krainą...
Szaleliśmy razem, ja, z moją dziewczyną!
Aż, raz, przypadkowo, jej mamę ujrzałem,
I wierzcie mi, z trwogi jak w transie zdrętwiałem!
„SZÓSTĄ PLAGĄ ŚWIATA" ochrzciłem ją w duszy!
...I odtąd zaczęła się era katuszy,
Bo, sądząc po mamie, wątpić trudno było,
Że z tą „CÓRKĄ PUŁKU" wesoło się żyło...
Ja zaś szczęścia, ciszy, tak byłem spragniony,
Że wkońcu mej „LULU" dałem miano żony. —
I wszystko by może szło zwyczajnym torem,
Gdyby żonka moja, innych chłopczyc wzorem,
Nie chciała z „GIGOLO" nawiązać flirciku,
I wszędzie po mieście z nim zadawać szyku.
Aż wreszcie warszawska opinja wzburzona,
Pytanie stawiała „CZYJĄ JEST MA ŻONA?"
Skończyłem więc rychło wszelkie porachunki...
„POMSZCZONA OBELGA"... zerwane stosunki...
Rozwód... i tam dalej — jak to bywa w życiu.
I odtąd pragnąłem pozostać w ukryciu,
Spisując „PAMIĘTNIK KAWALERA" własny,
Cofając wstecz pamięcią w mój pokoik ciasny,
Gdzie tyle chwil czarownych spędziłem młodości...
Jak „DON ŻUAN W PENSJONACIE" szalałem z miłości
U małych stóp dziewczęcych, co jak wonne kwiaty,
Upajały mnie szałem, w marzeń wiodąc światy!...
Wszystko to przeżywałem dzięki „Petefowi"
To znaczy „SASCHA-SUDFILM-BIP" i koncernowi!



„Szampan"

Fot. Peteffilm.



„Szampan"

Fot. Peteffilm.



„Lulu".

Fot. Peteffilm



„Lulu".

Fot. Peteffilm.

NIEWOLNICY ŻYCIA

Marion Nixon, młodociana gwiazda wytwórni Universal, kreuje główną rolę w wielkim dramacie „Niewolnicy życia". Myśl o karjerze filmowej była jej nieodstępną to-



Marion Nixon.

Fot. Universal P. C.

warzyszką od lat dziecięcych, a odkąd okoliczności pozwoliły jej zostać aktorką, X Muzę uważa za swój żywioł i nawet perspektywa małżeństwa niczem nie zmieniła



Kenneth Harlan.

Fot. Universal P. C.

jej zamiłowań i dążeń. Aczkolwiek Marion na życie zapatruje się bardzo trzeźwo i uznaje tylko filmy realistyczne, to jednak najbardziej lubi odtwarzać role młodych dziewcząt opromienionych aureolą miłości i romantyzmu, lubi, jak powiada „otoczyć się mgłą iluzji". To też bardzo przypadła jej do gustu rola Heleny, partnerki Normana Kerry w filmie „Niewolnicy życia".

Film ten oparty na popularnej powieści Karola A. Louge, wyreżyserowany przez Edwarda Laemmle, ilustruje tragiczne dzieje i przeżycia podwójnego trójkąta małżeńskiego.

Prócz Marion Nixon i Normana Kerry w filmie tym role główne kreują specjalnie zaangażowana, piękna szatanica Paulina Starke oraz męski i szlachetny Kenneth Harlan. Dokoła tej czwórki, której losy są ściśle ze sobą spojone, na tle wspaniałej wystawy przestronnych salonów arystokracji nowojorskiej, obraca się akcja, pełna wstrząsających momentów i niezwykle emocjonująca. W intencji reżysera oraz scenarjopisarza leżało, aby fabuła nie była banalna. To też chociaż temat zaczerpnięty jest z życia, reżyser tak zręcznie pokierował akcją, że film ten jest naprawdę niecodzienny. Bohaterowie kroczą po różnych ścieżkach życiowych, ale wszystkich ich porywa niepohamowana miłość, gubi zdrada i wszyscy są ofiarami okoliczności, „niewolnikami życia". Świetnie są ujęte momenty psychologiczne, zwłaszcza głęboką i prawdziwą kreację daje Norman Kerry, znany odtwórca ról amantów i uwodzicieli serc niewieścich, gdy z plamą na honorze jako dezerter nie chcąc stanąć na drodze szczęścia ukochanej żony (Marion Nixon), włóczy się po zaułkach Nowego Jorku. Paulina Starke w roli kobiety z półświatka, szczerze kochającej, swą grą w tym filmie zaćmiewa wszystkie swoje dotychczasowe kreacje. Niezwykle bogata i urozmaicona



Norman Kerry.

Fot. Universal P. C

wystawa, stojąca u szczytu artyzmu gra czterech amerykańskich sław oraz wzruszająca treść niewątpliwie zapewnią „Niewolnikom życia" zasłużone powodzenie.



Paulina Starke.

Fot. Universal P. C.

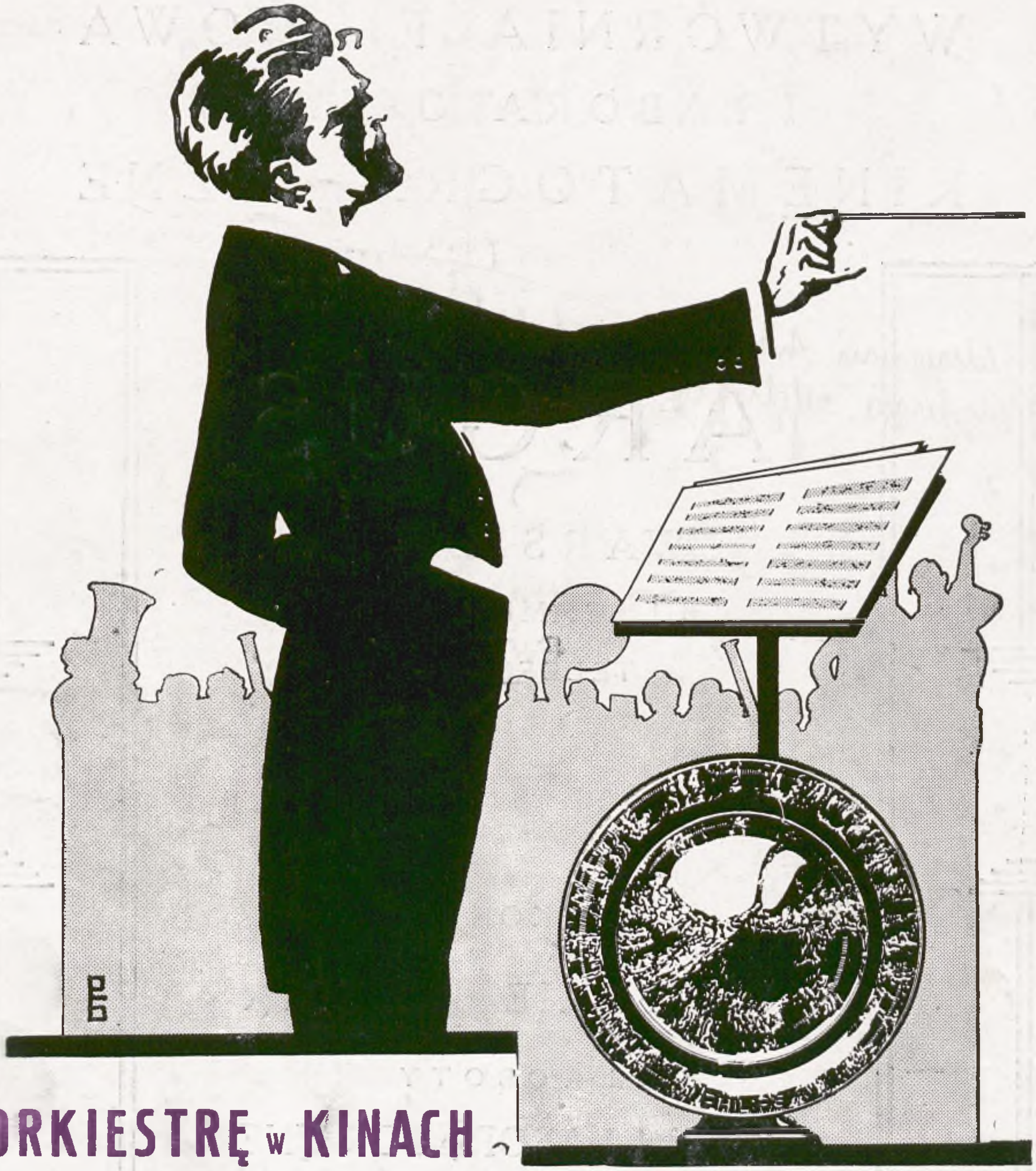
Ceny ogłoszeń:	Okładka	zł.	600.—	Konto P. K. O. 18788.	Warunki prenumeraty: Kwart. 5.—
	1/1 strona	„	350.—		Półr. 9.50
	1/2 strony	„	200.—		Roczn. 18.—
	1/4 strony	„	125.—		wraz z przesyłką pocztową. Zagran. drożej o 100%.

Redaktor odpowiedzialny: SEWERYN LUSZTIG

Wydawca: Spółka Wyd. „KINO-TEATR“

Klisze wykonała firma „Cynkograf“, Warszawa, Leszno 28. Tel. 320-36.

Druk. „KADRA“, Warszawa, Długa 50. Tel. 186-30



Drukarnia „KADRA", ul. Długa 50, tel. 186-30